

CONJETURAS SOBRE LA LITERATURA MUNDIAL

*Mi misión: decirlo con más sencillez de como lo comprendo.
Schönberg, Moisés y Aaron*

«Hoy en día la literatura nacional no significa mucho: está comenzando la era de la literatura mundial, y todo el mundo debería contribuir a acelerar su advenimiento.» Esto lo decía Goethe, por supuesto, hablando con Eckermann en 1827; y lo siguiente lo dicen Marx y Engels, veinte años después, en 1848: «La parcialidad y la intolerancia nacionales resultan cada vez más imposibles, y a partir de las muchas literaturas nacionales y locales está surgiendo una literatura mundial». *Weltliteratur*: esto es lo que Goethe y Marx tienen en mente. No literatura «comparativa», sino literatura mundial: la novela china que Goethe estaba leyendo en el momento de ese intercambio, o la burguesía del *Manifiesto*, que ha «dado un carácter cosmopolita a la producción y al consumo en cada país». Bien, permítaseme decirlo claramente: la literatura comparativa no ha cumplido las expectativas de estos orígenes. Ha sido una empresa intelectual mucho más modesta, fundamentalmente limitada a Europa occidental, moviéndose sobre todo alrededor del Rin (el trabajo de los filólogos alemanes sobre la literatura francesa). No mucho más.

Ésta es mi propia formación intelectual, y el trabajo científico siempre tiene límites. Pero los límites cambian, y creo que es hora de volver a la antigua ambición de la *Weltliteratur*: después de todo, la literatura que nos rodea es ahora inconfundiblemente un sistema planetario. La cuestión no es en realidad qué debemos hacer, sino *cómo*. ¿Qué significa estudiar la literatura mundial? ¿Cómo lo hacemos? Trabajo sobre la narrativa de Europa occidental entre 1790 y 1930, y ya me siento un charlatán fuera del Reino Unido y Francia. ¿Literatura mundial?

Muchos han leído más y mejor que yo, por supuesto, pero aun así, aquí estamos hablando de cientos de idiomas y literaturas. Leer «más» difícilmente parece la solución. Sobre todo porque acabamos de empezar a redescubrir lo que Margaret Cohen denomina la «enormidad de lo no leído». «Yo trabajo sobre la narrativa de Europa occidental, etc.» No realmente, trabajo sobre su fracción canónica, que no es ni siquiera el 1 por 100 de la literatura publicada. Y, de nuevo, algunas personas han leído más, pero lo importante es que hay por ahí treinta mil, cuarenta mil, cincuenta mil, sesenta mil novelas británicas del siglo XIX; nadie sabe cuántas, nadie las ha leído, y nadie las leerá jamás. Y hay

además novelas francesas, chinas, argentinas, estadounidenses... Leer «más» siempre es bueno, pero no es la solución¹.

Quizá sea demasiado abordar el mundo y lo no leído al mismo tiempo. Pero creo realmente que es nuestra mayor oportunidad, porque la clara desmesura de la tarea deja claro que la literatura mundial no puede ser literatura, más grande; lo que ya estamos haciendo, pero en mayor medida. Tiene que ser diferente. Las *categorías* tienen que ser diferentes. «No es la interconexión “real” de las “cosas” –escribió Max Weber–, sino la interconexión *conceptual* de los *problemas* lo que define el ámbito de las diferentes ciencias. Allí donde se trata un nuevo problema mediante un método nuevo emerge una nueva “ciencia”². Ésa es la cuestión: la literatura mundial no es un objeto, es un *problema*, y uno que pide un nuevo método crítico: y nadie ha descubierto un método simplemente leyendo más textos. Así es como no surgen las teorías. Para darles comienzo se necesita un salto, una apuesta, una hipótesis.

Literatura mundial: una y desigual

Tomaré prestada esta hipótesis inicial de la escuela del sistema-mundo de historia económica, para la que el capitalismo internacional constituye un sistema que es al mismo tiempo uno y desigual: con un núcleo y una periferia (y una semiperiferia) unidos en una relación de desigualdad creciente. Uno y desigual: *una* literatura (la *Weltliteratur*, singular, como en Goethe y Marx), o quizá, mejor, un sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas); pero un sistema que es diferente del que Goethe y Marx habían esperado, porque es profundamente desigual. «La deuda externa es tan inevitable en las letras brasileñas como en cualquier otro campo», escribe Roberto Schwarz en un espléndido ensayo sobre «The Importing of the Novel to Brazil» [La importación de la novela a Brasil]: «No es simplemente una parte de la obra en la que aparece de la que se pueda prescindir con facilidad, sino una característica compleja de la misma»³; e Itamar Evenzohar, cuando reflexiona sobre la literatura hebrea: «La interferencia [es] una relación entre literaturas, por la cual [...] una literatura fuente puede convertirse en una fuente de préstamos directos o indirectos [Importación de la novela, préstamos directos e indirectos, deuda externa: fijémonos en las metáforas económicas que aparecen soterradas en la historia literaria]; una fuente de préstamos para [...] una literatura receptora [...] *No hay simetría en la interferencia literaria. Con frecuencia una literatura receptora se ve interferida por una literatura fuente, que no repara en ella en absoluto*»⁴.

¹ Abordo el problema de la enormidad de lo no leído en un artículo paralelo a éste, «The slaughterhouse of literature», que aparecerá en un número especial de *Modern Language Quarterly*, sobre «Formalism and literary history» [Formalismo e historia literaria], primavera de 2000.

² Max Weber, «Objectivity in Social Science and Social Policy», 1904, en *The Methodology of the Social Sciences*, Nueva York, 1949, p. 68 [ed. cast.: *Ensayos sobre metodología sociológica*, Amorrotu Editores, Buenos Aires, 1982].

³ Roberto Schwarz, «The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar», 1977, en *Misplaced Ideas*, Londres, 1992, p. 50.

⁴ Itamar Even-Zohar, «Laws of Literary Interference», *Poetics Today*, 1990, pp. 54, 62.

Esto es lo que significa una y desigual: el destino de una cultura (por lo general, una cultura de la periferia, como Montserrat Iglesias Santos ha especificado)⁵ es intersectado y alterado por otra cultura (del núcleo) que «no repara en ella». Un escenario familiar, esta asimetría del poder internacional; y posteriormente me referiré más a la «deuda externa» de Schwarz como una característica literaria compleja. Antes permítaseme enumerar las consecuencias de tomar un modelo explicativo de la historia social y aplicarlo a la historia literaria.

Lectura distante

Escribiendo sobre la historia social comparativa, Marc Bloch acuñó una vez un delicioso «lema», como él mismo lo llamó: «Años de análisis para un día de síntesis»⁶; y si leemos a Braudel o a Wallerstein se comprende de inmediato lo que Bloch tenía en mente. El texto estrictamente de Wallerstein, su «día de síntesis», ocupa un tercio, un cuarto, o quizá la mitad de una página; el resto son citas (cuatrocientas, en el primer volumen de *El moderno sistema mundial*). Años de análisis; análisis de otros, que la página de Wallerstein sintetiza y convierte en un sistema.

Pues bien, si nos tomamos en serio este modelo, el estudio de la literatura mundial tendrá que reproducir de alguna forma esta «página» —es decir, esta relación entre el análisis y la síntesis— en el campo literario. Pero en tal caso, la historia de la literatura se convertirá enseguida en algo muy diferente de lo que es ahora: se convertirá en algo de «segunda mano»; un rompecabezas con las investigaciones de otros, *sin una sola lectura directa del texto*. Aun así, sigue siendo ambiciosa, e incluso más que antes (¡literatura mundial!); pero la ambición es ahora directamente proporcional *a la distancia con el texto*; cuanto más ambicioso sea el proyecto, mayor deberá ser la distancia.

Estados Unidos es el país de la lectura directa, por tanto, no espero que esta idea sea allí especialmente popular. Pero el problema de la lectura directa (en todas sus encarnaciones, desde el nuevo criticismo a la deconstrucción) es que depende necesariamente de un canon muy reducido. Esto quizá se haya convertido ya en una premisa inconsciente e invisible, pero no deja de ser férrea: *sólo* invertimos tanto en los textos individuales si creemos que muy pocos de ellos valen realmente la pena. Por otra parte, no tiene sentido. Y si deseamos ver más allá de ese canon (y por supuesto, la literatura mundial lo hará, ¡sería absurdo que no lo hiciese!) la literatura directa no resultará útil. No está diseñada para hacerlo, está diseñada para lo contrario. En el fondo, es un ejercicio teológico —un tratamiento muy solemne de unos cuantos textos que se toman muy en serio—, mientras que lo que realmente necesitamos es un pequeño pacto con el diablo: sabemos leer textos, ahora aprendamos cómo no leerlos. La lectura distante, en la que la distancia, permítaseme repetirlo, *es una*

⁵ Montserrat Iglesias Santos, «El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas», Darío Villanueva (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, 1994, p. 339: «Es importante subrayar que las interferencias se producen más a menudo en las periferias del sistema».

⁶ Marc Bloch, «Pour une histoire comparée des sociétés européennes», *Revue de synthèse historique*, 1928.

condición para el conocimiento, nos permite centrarnos en unidades mucho menores o mucho mayores que el texto: recursos, temas, tropos; o géneros y sistemas. Y si entre lo muy pequeño y lo muy grande desaparece el texto en sí, bien, es uno de esos casos en los que es justificable decir que menos es más. Si deseamos comprender el sistema en su totalidad, debemos aceptar la pérdida de algo. Siempre pagamos un precio por el conocimiento teórico: la realidad es infinitamente rica; los conceptos son abstractos, pobres. Pero es precisamente esta «pobreza» la que hace posible manejarlos, y, por lo tanto, saber. Por eso menos es en realidad más⁷.

La novela de Europa occidental: ¿regla o excepción?

Permítaseme dar un ejemplo de conjunción de la lectura distante con la literatura mundial. Un ejemplo, no un modelo; y, por supuesto, un ejemplo propio, basado en el campo que yo conozco (en cualquier otro caso, las cosas pueden ser muy diferentes). Hace unos años, presentado el libro *Origins of Modern Japanese Literature*, de Kojin Karatani, Fredric Jameson resaltó que en el florecimiento de la novela japonesa moderna «no siempre se pueden amalgamar en una sola pieza la materia prima de la experiencia social japonesa y los patrones formales abstractos de la construcción de la novela occidental»; y, a este respecto, se refirió a la obra *Accomplices of Silence* de Masao Miyoshi, y a *Realism and Reality* (un estudio sobre las primeras novelas indias) de Meenakshi Mukherjee⁸. Y es cierto, estos libros vuelven bastante a menudo a los complicados «problemas» (término utilizado por Mukherjee) derivados del encuentro entre la forma occidental y la realidad japonesa o india.

Ahora bien, lo curioso es que la misma configuración se diese en culturas tan diferentes como India o Japón; y resultó incluso más curioso cuando me di cuenta de que Robert Schwarz había descubierto por su cuenta el mismo patrón en Brasil. Por tanto, finalmente, comencé a utilizar estas pruebas para reflejar la relación entre mercados y formas; y después, sin saber realmente lo que estaba haciendo, comencé a tratar la explicación de Jameson como si fuera —uno debería ser siempre precavido con estas afirmaciones, pero no hay otra forma de decirlo— una *ley de la evolución literaria*: en las culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (lo que quiere decir casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela contemporánea surge primeramente, no como una innovación autónoma, sino como un compromiso entre la influencia formal occidental (por regla general francesa o inglesa) y los materiales locales.

Esta primera idea se extendió hasta convertirse en un pequeño conjunto de leyes⁹, y en conjunto todo era muy interesante, pero... seguía siendo tan sólo una

⁷ O, para citar de nuevo a Weber: «Los conceptos son principalmente instrumentos analíticos para el dominio intelectual de los datos empíricos». («Objectivity in Social Science and Social Policy», p. 106.) Inevitablemente, cuanto más amplio sea el campo que uno desea estudiar, mayor será la necesidad de utilizar «instrumentos» abstractos, capaces de dominar la realidad empírica.

⁸ Fredric Jameson, «In the Mirror of Alternate Modernities», en Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham-Londres, 1993, p. xiii.

⁹ He comenzado a bosquejarlas en el último capítulo del *Atlas of the European Novel 1800-1900*, Verso, Londres, 1998; y éste es más o menos el resultado: segunda, el compromiso formal viene

idea; una conjetura que era necesario probar, posiblemente a gran escala; y, por tanto, decidí seguir la onda de difusión de la novela contemporánea (aproximadamente desde 1750 a 1950) en las páginas de la historia de la literatura. Gasperetti y Goscolo sobre finales del siglo XVIII en Europa Oriental¹⁰; Toschi y Martí-López sobre la Europa meridional de comienzos del siglo XIX¹¹; Franco y Sommer sobre la América Latina de mediados del siglo XX¹²; Frieden sobre las novelas yídish de la década de 1860¹³; Moosa, Said y Allen sobre las novelas árabes de la década de 1870¹⁴; Evin y Parla sobre las novelas turcas de los mismos

habitualmente fomentado por una oleada de traducciones de Europa occidental; tercera, el propio compromiso es generalmente inestable (Miyoshi tiene una gran imagen a este respecto: el «programa imposible» de las novelas japonesas); pero cuarta, en aquellos escasos casos en los que el programa imposible tiene éxito, da lugar a verdaderas revoluciones formales.

¹⁰ «Dada la historia de su estadio formativo, no es una sorpresa que las primeras novelas rusas contengan gran cantidad de convenciones popularizadas por las literaturas francesa y británica», escribe David Gasperetti en *The Rise of the Russian Novel* (De Kalb, 1998, p. 5). Y Helena Goscolo, en su «Introducción» a *Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki, escribe: «*The Adventures* se lee más provechosamente en el contexto de la literatura de Europa occidental en la que se inspira fuertemente» (Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Evanston, 1992, p. xv).

¹¹ «Había una demanda de productos extranjeros, y la producción tenía que adaptarse a ella», explica Luca Toschi acerca del mercado de la narrativa italiana alrededor de 1800 («Alle origini della narrativa di romanzo in Italia», en Massimo Salfaturo [ed.], *Il viaggio del narrare*, Florencia, 1989, p. 19). Una generación después, en España, «Los lectores no están interesados en la originalidad cultural de la novela española y lo único que desean es que se ajuste a las «obras extranjeras con que están familiarizados»; y, por tanto, concluye Elisa Martí-López, bien se podría decir que entre 1800 y 1850 «la novela española se escribe en Francia» (Elisa Martí-López, «La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo XIX», *Bulletin Hispanique*, 1996).

¹² «Obviamente, las ambiciones elevadas no eran suficientes. Demasiado a menudo, la novela hispanoamericana del siglo XIX es burda e inepta, con un argumento de segunda mano derivado de la novela romántica europea del momento» (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge 1969, p. 56 [ed. cast.: *La literatura hispanoamericana*, Barcelona, 1979]). «Si los protagonistas masculinos y femeninos de las novelas latinoamericanas de mediados del siglo XIX se deseaban apasionadamente, más allá de los límites tradicionales [...] esas pasiones quizá no hubiesen prosperado una generación antes. De hecho, los enamorados modernizantes estaban aprendiendo a soñar sus fantasías eróticas mediante la lectura de romances europeos que esperaban hacer realidad» (Doris Sommer, *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley-Los Angeles, 1991, pp. 31-32).

¹³ «Los escritores yídish parodiaron —se apropiaron, incorporaron y modificaron— diversos elementos de las novelas y relatos europeos» (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany, 1995, p. x).

¹⁴ Matti Moosa cita al novelista Yahya Haqqi: «No hay ningún mal en admitir que el relato contemporáneo nos llegó de Occidente. Aquellos que establecieron sus cimientos fueron personas influidas por la literatura europea, en especial por la literatura francesa. Aunque las obras maestras de la literatura inglesa se tradujeron al árabe, la literatura francesa fue la fuente de nuestro relato» (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction*, 1970, 2ª. ed., 1997, p. 93). Para Edward Said, «en algún punto, los escritores en árabe descubrieron las novelas europeas y comenzaron a escribir obras similares» (Edward Said, *Beginnings*, 1975, Nueva York, 1985, p. 81). Y Roger Allen: «Desde un punto de vista más literario, los crecientes contactos con las literaturas occidentales condujeron a la traducción de novelas europeas al árabe, seguida de su adaptación e imitación, y culminaron con la aparición de una tradición indígena de novela contemporánea en árabe» (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse, 1995, p. 12).

años¹⁵; Anderson sobre el *Noli me tangere* filipino, de 1887; Hao y Wang sobre la ficción Qing de finales del siglo XIX¹⁶; Obiechina, Irele y Quayson sobre las novelas de África occidental escritas entre la década de 1920 y la de 1950¹⁷ (más, por supuesto, Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar y Schwarz).

Cuatro continentes, doscientos años, más de veinte estudios críticos independientes, y todos ellos estaban de acuerdo: cuando una cultura comienza a avanzar hacia la novela contemporánea, *siempre* supone un compromiso entre la forma extraña y los materiales locales. La «ley» de Jameson había pasado la prueba; la primera prueba, al menos^{18,19}. Y en realidad más que eso: había revertido

¹⁵ «Las primeras novelas de Turquía las escribieron los miembros de la nueva intelectualidad, formados para ser funcionarios y especialmente expuestos a la literatura francesa», escribe Ahmet O. Evin (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis, 1983, p. 10); y Jale Parla: «Los primeros novelistas turcos combinaron las formas narrativas tradicionales con los ejemplos de la novela occidental» («Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, this Time in Istanbul», de próxima publicación).

¹⁶ La dislocación narrativa del orden secuencial de los acontecimientos es quizá la impresión más sobresaliente que recibían los escritores de finales del periodo Qing al leer o traducir novelas occidentales. Al principio, intentaban ordenar la secuencia de los acontecimientos y devolverla a su orden original. Cuando dicho ordenamiento no era posible durante la traducción, se insertaba una nota de disculpa [...] Paradójicamente, cuando altera, en lugar de seguir, el original, el traductor no siente la necesidad de añadir una nota de disculpa» (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator: Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, 1995, p. 150). «Los escritores de finales del periodo Qing renovaron con entusiasmo su patrimonio, con ayuda de modelos extranjeros», escribe David Der-wei Wang: «Considero la última época Qing como el comienzo de la literatura «moderna» china, porque la búsqueda de novedad de los escritores ya no estaba constreñida entre barreras indígenamente definidas, sino que estaba inextricablemente definida por el tráfico multilingüe e intercultural de ideas, tecnologías y poderes derivados del expansionismo occidental del siglo XIX» (*Fin-de-siècle Splendor: Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, 1997, pp. 5, 19).

¹⁷ «Uno de los factores esenciales que da forma a las novelas de los escritores indígenas de África occidental fue el hecho de que apareciesen después de las novelas sobre África escritas por no africanos [...] las novelas extranjeras personificaban elementos contra los que los escritores indígenas tenían que reaccionar cuando se decidían a escribir» (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge, 1975, p. 17). «La primera novela de Dahomey, *Dogucimi* [...] es interesante como experimento de redacción de la literatura oral africana en la forma de una novela francesa» (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington, 1990, p. 147). «La racionalidad del realismo pareció adecuada para la tarea de forjar una identidad nacional en la coyuntura de las realidades globales [...] el racionalismo del realismo disperso en textos tan variados como periódicos, en la literatura para el mercado onitsha, y en los primeros títulos de la Serie de Escritores Africanos que dominaban los discursos del período» (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington, 1997, p. 162).

¹⁸ En el seminario en el que presenté por primera vez esta crítica de «segunda mano», Sarah Golstein planteó una pregunta muy buena y digna de Candido: «Ha decidido usted confiar en otro crítico. Muy bien; pero ¿y si el otro está equivocado?». Mi respuesta: «Si está equivocado, tú también te equivocas, y pronto lo sabes, porque no encuentras ninguna corroboración; no encuentras a Goscolo, Martí-López, Sommer, Evin, Zhao, Irele... Y no es sólo que no encuentres una corroboración positiva; antes o después encontrarás todo tipo de hechos que no puedes explicar, y tu hipótesis está falsificada, en la famosa formulación de Popper, y debes desecharla. Afortunadamente, éste no ha sido el caso, por el momento; y la explicación de Jameson todavía se mantiene».

¹⁹ De acuerdo, lo confieso, para probar la conjetura leí realmente algunas de estas «primeras novelas»: *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki, *Little Man* de Abramowitsch,

por completo la explicación histórica recibida sobre estos temas: porque si el compromiso entre lo ajeno y lo local es tan ubicuo, entonces las sendas independientes que normalmente se consideran la regla para el nacimiento de la novela (los casos español, francés y en especial el británico) *no son en absoluto una regla, son la excepción*. Surgen antes, cierto, pero no son en absoluto típicos. El surgimiento «típico» de la novela es Krasicki, Kemal, Rizal, Maran; no Defoe.

Experimentos con la historia

He aquí la belleza de la lectura distante sumada a la literatura mundial: son contrarias a la historiografía nacional. Y lo son en forma de *experimento*. Se define una unidad de análisis (como aquí, el compromiso formal)²⁰, y después se hace un seguimiento de su metamorfosis en una variedad de ambientes²¹, hasta que, sería lo ideal, *toda* la historia literaria se convierta en una larga cadena de experimentos relacionados: un «diálogo entre hecho y ficción», como lo denomina Peter Medawar: «entre lo que podría ser verdad, lo que de hecho es»²². Palabras adecuadas para esta investigación, en el transcurso de la cual, mientras leía a mis colegas historiadores, quedó claro que el encuentro entre las formas occidentales y la realidad local produjo de hecho en todas partes un compromiso estructural, como predecía la ley, pero también que el propio compromiso tomaba formas muy diferentes. A veces, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX y en Asia, tendía a ser muy inestable²³: un «progra-

Noli me tangere de Rizal, *Ukigumo* de Futabatei, *Batouala* de René Maran, *Doguicimi*, de Paul Hazoumé. Este tipo de «lectura», sin embargo, ya no da lugar a interpretaciones, sino que simplemente las «prueba»: no es el comienzo de la empresa crítica, sino su apéndice. Y además, realmente ya no lees el *texto*, sino que lo repasas, buscando una unidad de análisis. La tarea se construye desde el comienzo; es leer sin libertad.

²⁰ A efectos prácticos, cuanto mayor sea el espacio geográfico que se desea estudiar, menor debería ser la unidad de análisis: un concepto (en nuestro caso), un recurso, un tropo, una unidad narrativa limitada, algo así. En un artículo posterior, espero bosquejar la difusión de la «seriedad» (palabra clave de Auerbach en *Mimesis*) estilística en las novelas de los siglos XIX y XX.

²¹ Cómo conseguir una muestra fiable —es decir, qué serie de literaturas nacionales y novelas individuales suponen una prueba satisfactoria para las predicciones de una teoría— es, por supuesto, una cuestión bastante compleja. En este esquema preliminar mi muestra (y su justificación) dejan mucho que desear.

²² La investigación científica «comienza como un relato sobre un mundo posible —continúa Medawar— y termina siendo, en la medida en que podemos hacerlo, un relato sobre la vida real». Sus palabras las cita James Bird en *The Changing World of Geography*, Oxford, 1993, p. 5. El propio Bird ofrece una versión muy elegante del modelo experimental.

²³ Aparte de Miyoshi y Karatani (para Japón), Mukherjee (para India) y Schwarz (para Brasil), las paradojas compositivas y la inestabilidad del compromiso formal se mencionan a menudo en la literatura de la novela turca, china y árabe. En un análisis de la obra de Namik Kemal, *Intibab*, Ahmet Evin señala que «la fusión de los dos temas, uno basado en la vida familiar tradicional y el otro en los deseos de una prostituta, constituye el primer intento en una obra de ficción turca de alcanzar la dimensión psicológica observada en las novelas europeas dentro de un marco temático basado en la vida turca. Sin embargo, debido tanto a la incompatibilidad de los temas como a la diferencia en el grado de énfasis puesto en cada uno de ellos, la unidad de la novela se ve menoscabada. Los defectos estructurales de *Intibab* son sintomáticos de las diferencias entre la metodología y los intereses de la tradición literaria turca, por una parte, y los de la novela europea, por la otra» (Ahmet O. Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, p. 68; el subrayado es mío). La evaluación que Jale Parla hace del período tanzimat resulta similar: «Tras la incli-

ma imposible», como dice Miyoshi de Japón²⁴. En otros momentos no fue así: al comienzo y al final de la onda, por ejemplo (Polonia, Italia y España en un extremo; y África occidental en el otro), los historiadores describen novelas que tenían, ciertamente, sus propios problemas; pero no problemas derivados del choque de elementos irreconciliables²⁵.

No había esperado un espectro tal de resultados, así que al principio me desconcertó, y sólo más tarde me di cuenta de que era probablemente el hallazgo

nación hacia la renovación se encontraba una ideología otomana dominante y dominadora que refundió las nuevas ideas en un molde adecuado para la sociedad otomana. El molde, sin embargo, debía contener dos epistemologías diferentes, que descansaban sobre dos axiomas irreconciliables. *Era inevitable que este molde se rompiera y la literatura, de una forma u otra, reflejara la ruptura*» (Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul», el subrayado es mío). En su análisis sobre la novela *Zaynab*, escrita en 1913 por Husayn Haykal, Roger Allen emite un juicio similar al de Schwarz y Mukherjee («es demasiado fácil señalar aquí los problemas de la falacia psicológica, porque Hamid, estudiante en El Cairo y familiarizado con obras occidentales sobre la libertad y la justicia, las de John Stuart Mill y Herbert Spencer, procede a discutir la cuestión del matrimonio en la sociedad egipcia en un plano completamente alterno con sus padres, que siempre han vivido inmersos en el campo egipcio»: *The Arabic Novel*, p. 34; el subrayado es mío). Henry Zhao hace énfasis desde el mismo título –*The Uneasy Narrator* [El narrador incómodo]; y véase el espléndido análisis sobre la incomodidad que abre el libro— sobre las complicaciones generadas por el encuentro de los argumentos occidentales con la narrativa china: «Una característica sobresaliente de la ficción de la última época Qing —escribe— es la mayor frecuencia de las intrusiones narrativas que en cualquier periodo anterior de la ficción vernácula china [...] La enorme cantidad de instrucciones que intentan explicar las técnicas recientemente adoptadas traiciona la incomodidad del narrador acerca de la inestabilidad de su *status* [...] el narrador percibe la amenaza que supone la diversificación interpretativa [...] los comentarios morales se hacen más tendenciosos para hacer que los juicios sean inequívocos», y a veces el giro hacia la exageración del narrador es tan dominante que el escritor puede sacrificar el suspenso narrativo «para demostrar que es moralmente impecable» (*The Uneasy Narrator*, pp. 69-71).

²⁴ En algunos casos incluso las traducciones de novelas europeas experimentaban saltos mortales de todo tipo. En Japón, en 1880, la traducción de *La novia de Lammermoor*, realizada por Tsubouchi, apareció con el título de *Shumpu jowa* [Historia de amor de la brisa primavera], y «no era inconcebible que [el propio Tsubouchi] suprimiera el texto original cuando el material demostraba ser inadecuado para su público, o convirtiera la imaginaria de Scott en expresiones que se correspondiesen más de cerca con el lenguaje de la literatura tradicional japonesa» (Marleigh Grayer Ryan, «Commentary» a *Ukigumo* de Futabatei Shimei, Nueva York, 1967, pp. 41-42). En el mundo árabe, escribe Matti Moosa, «en muchos casos los traductores de ficción occidental se tomaban amplias y a veces injustificadas libertades con el texto original de una obra. Yaqub Sarruf, no sólo cambió el título de *Talisman* de Scott a *Qalb al-Asad wa Salab al-Din* (*El corazón del león y Saladino*), sino que también admitió que se había tomado la libertad de omitir, añadir, y cambiar partes de esta novela para adaptarla al que él suponía gusto de su público [...] Otros traductores cambiaban los títulos, los nombres de los personajes y los contenidos, para, afirmaban, hacer la obra traducida más aceptable para sus lectores y más consecuente con la tradición literaria nativa» (*The Origins of Modern Arabic Fiction*, p. 106). El mismo patrón general se mantiene para la literatura de finales del periodo Qing, en la que «las traducciones estaban casi sin excepción alteradas [...] la forma de alteración más grave era parafrasear la novela completa para convertirla en un relato con personajes y trasfondo chinos [...] Casi todas estas traducciones padecían de reducción [...] Las novelas occidentales se hicieron esquemáticas y rápidas, y parecían más bien ficción tradicional china» (Henry Zhao, *The Uneasy Narrator*, p. 229).

²⁵ ¿Por qué esta diferencia? Probablemente porque en el sur de Europa la oleada de traducciones francesas encontró una realidad local (y tradiciones narrativas locales) que después de

más valioso de todos, porque demostraba que la literatura mundial era realmente un sistema; aunque un sistema de *variaciones*. El sistema era uno, no uniforme. La presión del núcleo anglofrancés *intentaba* hacerlo uniforme, pero nunca pudo borrar completamente la realidad de la diferencia. (Véase aquí, por cierto, cómo el estudio de la literatura mundial es, inevitablemente, el estudio de la lucha por la hegemonía simbólica en todo el mundo.) El sistema era uno, no uniforme. Y, retrospectivamente, por supuesto que tenía que ser así: si después de 1750 surge la novela casi en todas partes como un compromiso entre los patrones de Europa occidental y la realidad local, bien, la realidad local era diferente en los diversos lugares, al igual que la influencia occidental fue también muy desigual: mucho más fuerte hacia el 1800 en el sur de Europa, para volver a mi ejemplo, que en África occidental alrededor de 1940. Las fuerzas en liza se mantuvieron cambiantes, al igual que el compromiso que resultó de su interacción. Y esto, incidentalmente, abre un campo de investigación fantástico para la morfología comparativa (el estudio sistemático de cómo varían las formas en el espacio y en el tiempo, que es también la única razón para mantener el adjetivo «comparativa» en literatura comparativa): pero la morfología comparativa es una cuestión compleja, que merece su propio artículo.

Las formas como compendios de las relaciones sociales

Permítaseme ahora añadir unas cuantas palabras sobre el término «compromiso», por el cual yo entiendo algo muy diferente de lo que Jameson tenía en mente en su introducción a Karatani. Para él, la relación es fundamentalmente binaria: «Los patrones formales abstractos de la construcción de la novela occidental» y «la materia prima de la experiencia social japonesa»; forma y contenido, básicamente²⁶. Para mí es más bien un triángulo: forma extranjera, material local, y *forma*

todo no eran tan diferentes, y como consecuencia, la adaptación de forma ajena y material local resultó sencilla. En África occidental se dio el caso contrario: aunque los propios novelistas habían recibido influencia de la literatura occidental, la oleada de traducciones había sido mucho más débil que en otras partes, y las convenciones de la narrativa local eran por su parte extremadamente diferentes de las europeas (piénsese por ejemplo en la oralidad); como el deseo de la «tecnología extranjera» era relativamente insignificante –y además fue desalentado, por supuesto, por la política anticolonial de la década de 1950– las convenciones locales podían representar su papel sin demasiadas perturbaciones. Obiechina y Quayson acentúan la relación polémica de las primeras novelas de África occidental con la narrativa europea: «La diferencia más notable entre las novelas de escritores nativos de África occidental y las de los no nativos que utilizaban ese escenario, es la posición importante que los primeros dan a la representación de la tradición oral, y su ausencia casi total en los segundos» (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, p. 25). «La continuidad en la formación estratégica literaria que hemos detectado se define mejor a partir de la continua afirmación de la mitopeia frente al realismo para la definición de la identidad [...] Es difícil dudar de que esto deriva de una oposición conceptual a lo que se percibe como forma occidental del realismo. Es incluso pertinente señalar a este respecto que la obra de grandes escritores africanos como Achebe, Armah y Ngugi, ha avanzado desde los protocolos de la representación realista a los de la experimentación mitopeica» (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, p. 164).

²⁶ La misma argumentación se utiliza en un gran artículo de Antonio Cándido: «Nosotras [las literaturas latinoamericanas] nunca creamos formas expresivas originales ni técnicas básicas

local. Simplifiquemos un poco: *argumento* extranjero; *personajes* locales; y después, *voz narrativa* local. Y es precisamente en esta tercera dimensión donde estas novelas parecen ser más inestables; estar más incómodas, como Zhao afirma del narrador de finales de la época Qing. Lo cual tiene su lógica: el narrador sostiene el comentario, la explicación, la evaluación, y cuando los «patrones formales» extranjeros (o la presencia extranjera real, en nuestro caso) hacen que los personajes se comporten de forma extraña (como Bunzo o Ibarra o Bràs Cubas), por supuesto, el comentario se vuelve incómodo: charlatán, errático, sin timón.

«Interferencias», las llama Even-Zohar: literaturas poderosas haciéndoles la vida imposible a las demás; haciendo difícil la *estructura*. Y según afirma Schwarz: «... una parte de las condiciones históricas originales reaparece como forma sociológica [...] En este sentido, las formas son un compendio de las relaciones sociales específicas»²⁷. Sí, y en nuestro caso las condiciones históricas reaparecen como una especie de «fractura» en la forma; como una falla que se extiende entre el relato y el discurso, el mundo y el punto de vista sobre éste: el mundo avanza en el extraño sentido dictado por un poder foráneo; el punto de vista sobre el mundo intenta darle sentido a esto, y pierde el equilibrio continuamente. Como la voz de Rizal (que oscila entre el melodrama católico y el sarcasmo ilustrado)²⁸, o la de Futabatei (atrapado entre el comportamiento «ruso» de Bunzo, y el público japonés a quien va dirigido el texto), o el narrador hipertrófico de Zhao, que ha perdido por completo el control de la trama, pero sigue procurando dominarla a toda costa. A esto se refería Schwarz con esa «deuda externa» que se convierte en una «característica compleja» del texto: la presencia foránea «interfiere» con la propia articulación de la novela²⁹. El sistema literario uno y desigual no constituye aquí tan sólo una red externa, no se mantiene *fuera* del texto: está perfectamente embebido en su forma.

específicas, en el sentido de lo que entendemos por romanticismo, en cuanto a los movimientos literarios; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en lo referente a la escritura [...] los diversos nativismos nunca rechazaron el uso de las *formas* literarias importadas [...] lo que se exigía era la elección de nuevos *temas*, de diferentes *sentimientos* («Literature and Underdevelopment», en César Fernández Moreno, Julio Ortega, Ivan A. Shulman [eds.], *Latin America in Its Literature*, Nueva York, 1980, pp. 272-273).

²⁷ «The Importing of the Novel To Brazil», p. 53.

²⁸ Probablemente la solución, o falta de solución, de Rizal esté también relacionada con su espectro social extraordinariamente amplio (*Noli me tangere*, entre otras cosas, es el texto que inspiró a Benedict Anderson para vincular la novela con el Estado-nación): en una nación carente de independencia, con una clase dirigente mal definida, sin un idioma común y con cientos de rasgos diferentes, es difícil hablar «en nombre del conjunto», y la voz del narrador se quiebra en el esfuerzo.

²⁹ En algunos casos afortunados, la debilidad estructural puede convertirse en un punto fuerte, como en la interpretación que Schwarz hace de Machado, en la que la «volatilidad» del narrador se convierte en «la estilización del comportamiento de la clase dirigente brasileña». Ya no es un fallo, sino lo más significativo de la novela: «Todo en las novelas de Machado de Assis está teñido por la *volatilidad*—de la que usa y abusa en diferentes grados— de sus narradores. Los críticos la contemplan habitualmente desde el punto de vista de la técnica literaria o del humor del autor. Hay grandes ventajas en considerarlo como la estilización del comportamiento de la clase dirigente brasileña. En lugar de buscar el desinterés y la confianza proporcionados por la imparcialidad, el narrador de Machado hace gala de su insolencia, en un espectro que abarca desde las burlas baratas, al exhibicionismo literario e incluso a los actos críticos» (Roberto Schwarz, «The Poor Old Woman and Her Portraitist», *Misplaced Ideas*, 1983, p. 94).

Árboles, ondas e historia cultural

Las formas son los compendios de las relaciones sociales; por tanto, el análisis formal es a su modesta manera un análisis del poder. (Ésa es la razón por la que la morfología comparativa resulta un campo tan fascinante: estudiando cómo varían las formas, se descubre cómo varía el *poder* simbólico de un lugar a otro.) Y de hecho, el formalismo sociológico siempre ha sido un método interpretativo, y creo que es particularmente apropiado para la literatura mundial... Pero, por desgracia, debo detenerme en este punto, porque mi competencia acaba aquí. Una vez ha quedado claro que la variable clave del experimento era la voz del narrador, bien, el análisis formal genuino estaba fuera de mis límites, porque requería unos conocimientos lingüísticos con los que yo ni siquiera sueño (francés, inglés, español, ruso, japonés, chino y portugués, sólo para el núcleo de la discusión). Y probablemente, no importa cuál sea el objeto del análisis, siempre habrá un punto en el que el estudio de la literatura mundial deba ceder el paso al especialista en literatura nacional, en una especie de cósmica e inevitable división del trabajo. Inevitable no sólo por motivos prácticos, sino también teóricos. Ésta es una cuestión muy amplia, pero permítaseme al menos esbozarla.

En el análisis de la cultura mundial (o a gran escala, en cualquier caso), los historiadores han tendido a utilizar dos metáforas cognitivas básicas: el árbol y la onda. El árbol, el árbol filogenético derivado de Darwin, era la herramienta de la filología comparativa. Familias lingüísticas que se van ramificando a partir de otras: el eslavogermánico a partir del ario-greco-italo-celta, después el baltoeslavo a partir del germánico, después el lituano a partir del eslavo. Y este tipo de árbol permitía a la filología comparativa resolver ese gran puzle que quizá fuese también el primer sistema de cultura mundial: el indoeuropeo, una familia de lenguas que se extendió desde India a Irlanda (y quizá no sólo idiomas, sino también un repertorio cultural común; pero aquí la evidencia es de forma notoria más inestable). La otra metáfora, la onda, se utilizó también en la lingüística histórica (como en la «hipótesis de las ondas» de Schmidt, que explicaba ciertas superposiciones entre los idiomas), aunque también representó un papel en muchos otros campos: el estudio de la difusión tecnológica, por ejemplo, o la fantástica teoría interdisciplinaria de la «onda de avance» formulada por Cavalli-Sforza y Ammerman (un genetista y un arqueólogo), que explica cómo se expandió la agricultura desde el creciente fértil de Oriente Próximo hacia el noroeste y posteriormente por toda Europa.

Ahora bien, tanto árboles como ondas son metáforas; y esto es absolutamente lo único que tienen en común. El árbol describe el tránsito de la unidad a la diversidad. Un árbol, con muchas ramas: del indoeuropeo a docenas de idiomas diferentes. La onda es lo contrario; observa sólo la uniformidad que engloba a una diversidad inicial: las películas de Hollywood conquistando un mercado tras otro (el inglés engullendo un idioma tras otro). Los árboles necesitan una *discontinuidad* geográfica (para que cada rama surja a partir de otra, los idiomas deben en primer lugar estar separados en el espacio, al igual que las especies animales); a las ondas les disgustan las barreras, y florecen en la *continuidad* geográfica (desde el punto de vista de una onda, el mundo ideal es una laguna). Los Estados-nación se aferran a los árboles y las ramas; los mercados hacen ondas. Y así sucesivamente. Nada en común entre las dos metáforas. Pero *ambas funcionan*. La historia cultural está compuesta de árboles y

ondas; la onda del avance agrícola apoyando al árbol de los idiomas indoeuropeos, que es después barrido por nuevas ondas de contacto lingüístico y cultural... Y como la cultura mundial oscila entre los dos mecanismos, sus productos son inevitablemente compuestos. Compromisos, como en la ley de Jameson. Ésa es la razón por la que funciona la ley, porque intuitivamente capta la intersección de ambos mecanismos. Pensemos en la novela contemporánea: ciertamente una onda (y así la he llamado en diversas ocasiones); pero una onda que se introduce en las ramas de las tradiciones locales³⁰, las cuales la transforman siempre significativamente.

Ésta es, por tanto, la base de la división del trabajo entre la literatura nacional y mundial: la literatura nacional, para aquellos que ven árboles; la literatura mundial para los que ven ondas. División del trabajo... y reto; porque ambas metáforas funcionan, sí, pero eso no significa que funcionen igual de bien. Los productos de la historia cultural son siempre compuestos: ¿pero cuál es el mecanismo dominante en su composición? ¿El interno o el externo? ¿La nación o el mundo? ¿El árbol o la onda? No hay forma de solucionar esta controversia de una vez por todas, por suerte: porque los comparatistas necesitan controversia. Siempre han sido muy tímidos en presencia de las literaturas nacionales, demasiado diplomáticos; como si uno tuviese la literatura inglesa, estadounidense, alemana, y después, al lado, una especie de pequeño universo paralelo en el que los comparatistas pudiesen estudiar un segundo grupo de literaturas, intentando no molestar al primer grupo. No; el universo es el mismo, las literaturas son las mismas, simplemente las contemplamos desde puntos de vista diferentes; y uno se hace comparatista por una sencilla razón: *porque está convencido de que ese punto de vista es mejor*. Tiene una fuerza explicativa mayor; es más elegante desde el punto de vista conceptual; evita esa desagradable «parcialidad e intolerancia»; por muchas razones. Lo importante es que no hay otra justificación para el estudio de la literatura mundial (y para la existencia de los departamentos de literatura comparativa) que ésta: ser una espina clavada, un reto intelectual permanente para las literaturas nacionales; en particular para la literatura local. Si la literatura comparativa no es esto, no es nada. Nada. «No te engañes —escribe Stendhal de su personaje favorito— para ti no hay término medio». También es cierto para nosotros.

³⁰ «Procesos de injerto» los llama Miyoshi; Schwarz habla de «la implantación de la novela, y de su corriente [strand] realista en especial», y Wang del «trasplante de tipologías narrativas occidentales». Y, de hecho, Belinsky ya había descrito la literatura rusa como «una cosecha transplantada más que indígena» en 1843.